

Kotz, Rudolf (2006): Beethovens Selbstkritik. Zum Kompositionsprozeß des Klavierkonzerts B-Dur op. 19. ZGMTH 3/2, 245–262. <https://doi.org/10.31751/225>

© 2006 Rudolf Kotz



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 01/04/2006  
zuletzt geändert / last updated: 01/12/2008

# Beethovens Selbstkritik

## Zum Kompositionsprozess des Klavierkonzerts B-Dur op. 19

Rudolf Kotz

Erste Skizzen zu Beethovens B-Dur Klavierkonzert op. 19 reichen zurück bis in das Jahr 1786 (Beethoven ist gerade 16 Jahre alt). Bis 1798 – also 12 Jahre lang – arbeitet Beethoven immer wieder an dem Werk, bringt neue Ideen ein, verbessert und verändert ganze Abschnitte. 1795 nimmt er den wohl größten Eingriff vor: Er ersetzt den letzten Satz komplett. Dieser ist als WoO 6 erhalten. In diesem Aufsatz werden die beiden Finalsätze miteinander verglichen, vor allem in Hinblick auf vier herausragende Kriterien, die die Ersetzung motiviert haben könnten. Der spätere Satz weist Beethoven als gereiften Komponisten aus. Er zeigt die Merkmale, die wir von dem Werk eines ›integralen‹ Komponisten wie Beethoven erwarten: Plastizität, Ausgewogenheit und Kohärenz. Demgegenüber lassen sich am früheren Satz kompositorische Defizite aufzeigen, die wohl zur Neukomposition im Jahre 1795 geführt haben.

*Für Eckehard Kiem*

Im Dezember 1800 bietet Beethoven seinem Verleger Anton Hoffmeister mehrere Stücke zum Druck an: das Septett op. 20, die erste Sinfonie op. 21, die Sonate op. 22 und auch das Klavierkonzert in B-Dur op. 19. Während er für Septett, Sinfonie und Sonate jeweils 20 Kreuzer verlangt, offeriert er Hoffmeister das Klavierkonzert für nur 10 Kreuzer und schreibt: »das Concert schlage nur zu 10# an, weil [...] ich's nicht für eins [...] von meinen besten ausgabe.«<sup>1</sup>

Als Beethoven sich an Hoffmeister wendet, hat sein Konzert bereits eine lange Geschichte hinter sich.<sup>2</sup> Die ersten Skizzen zu diesem Werk stammen vermutlich aus dem Jahre 1786. In mehreren intensiven Arbeitsphasen in den Jahren 1790, 1793, 1795 und 1798<sup>3</sup> hatte Beethoven sein Klavierkonzert immer wieder umgearbeitet. Es ist anzunehmen, dass ihm das Werk bei jedem Wiederaufgriff in zunehmendem Maße als unzureichend erschien. Dass seine kompositorischen Fähigkeiten und damit auch die Ansprüche

- 1 Brief vom »15ten (oder so was dergleichen) Jenner 1801« (Beethoven 1996a, 64); vgl. auch den Brief vom 15. Dezember 1800 (ebd., 54). Arno Forchert meint, Beethoven dürfte bei dieser Aussage »vor allem den ersten Satz seines Konzerts im Sinn gehabt haben.« (1994, 157)
- 2 Beethoven schrieb das Konzert, um sich als Pianist und Komponist zu präsentieren. Bezüglich der Aufführungsdaten vgl. die Übersicht in Küthen 1996, 8 sowie die detaillierten Beschreibungen in Block 1979, 24–26.
- 3 Für detaillierte Angaben siehe das übersichtliche Stemma in Küthen 1996, 33; vgl. auch Block 1979.

an sich selbst gewachsen waren, zeigt deutlich ein Brief an den Freund Amenda vom 1. Juli 1801. Dort schreibt Beethoven über die 1. Version seines Streichquartetts op. 18,1, die Amenda besaß: »dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt [sic] recht quartetten [sic] zu schreiben weiß, was du schon sehen wirst, wenn du sie erhalten wirst.<sup>4</sup> Auch das B-Dur-Klavierkonzert dürfte einen ähnlichen Wachstums- und Wandlungsprozess durchlaufen haben.

Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über die lange Entstehungszeit des B-Dur-Klavierkonzerts. Sehr deutlich tritt Beethovens Interesse für das Solokonzert und besonders für das Klavierkonzert während dieser Schaffensphase hervor. Mit den Klaviertrios op. 1, den Klaviersonaten op. 2, op. 7, op. 10 und op. 13 entstehen in diesem Zeitraum bedeutende Kammermusik- und Solo-Klavierwerke, die seinen Ruhm als Komponist begründeten. Beethoven kann im Jahr 1800 also bereits auf ein stattliches Oeuvre zurückblicken, in das er sein B-Dur-Klavierkonzert selbstkritisch einordnet.

1784	Klavierkonzert Es-Dur WoO 4 (Fragment)
1786	op. 19 erste Skizzen
1790	op. 19 (1. Fassung)
	Beethoven trifft Haydn in Bonn
	Hess 12 Konzert F-Dur für Oboe und Orchester (verschollen)
	WoO 50 zwei Sätze einer Sinfonie in F
	WoO 5 Violinkonzert C-Dur (Fragment)
	op. 2,1 Klaviersonate
1791	(Tod Mozarts)
1792	(Umzug nach Wien)
1793	op. 19 (2. Fassung)
1794	Unterricht bei Albrechtsberger
	op. 1, Nr. 2–3 Klaviertrios
	op. 2, Nr. 1–3 Klaviersonaten
1795	op. 19 (3. Fassung, der letzte Satz wird ersetzt)
	op. 15 Konzert für Klavier und Orchester in C-Dur
	erstes [belegbares] öffentliches Auftreten Beethovens in Wien mit op. 15 (Klavierkonzert) oder op. 19 (?)
1796	Beginn des Gehörleidens (?)
	Konzertreise: Prag, Dresden, Leipzig, Berlin, Preßburg, Budapest
	op. 37 Konzert für Klavier und Orchester in c-Moll
	op. 7 Klaviersonate
	op. 10,1 Klaviersonate

4 Beethoven 1996a, 86. Block erwähnt zusätzlich noch einen Brief an Wegeler vom 29. Juni 1801 (1979, 100f.).

1797	op. 13 Klaviersonate ( <i>Pathétique</i> )
1798	op. 19 (4. Fassung)
	op. 18,3 Streichquartett
1799	1. Symphonie C-Dur
	op. 18, Nr. 1–5 Streichquartette
1800	op. 18,6 Streichquartett
1801	op. 19 dem Verleger Hoffmeister angeboten

Tabelle 1: Entstehungszeit des Klavierkonzerts op. 19

Für das B-Dur-Klavierkonzert können vier Fassungen angenommen werden. Diese entstanden in den oben erwähnten Arbeitsphasen in den Jahren 1790, 1793, 1795 und 1798. Man darf sich diese Fassungen nicht als vier ausgearbeitete und vollständig überlieferte Versionen ein und desselben Werkes vorstellen. Sie lassen sich vielmehr aus den intensiven Skizzenarbeiten zu den verschiedenen Sätzen während dieser Jahre rekonstruieren. Die 1801 erstmals erschienene und auch heute bekannte Fassung entstand drei Jahre zuvor, 1798. Die größte bekannte Änderung an op. 19 nahm Beethoven 1795 vor, als er den letzten Satz komplett durch einen neu komponierten Satz ersetzte. Den ursprünglichen Satz vernichtete Beethoven aber nicht, sondern er schien ihm immer noch wichtig genug, um bei seinen Musikalien aufbewahrt zu werden. Heute ist er als WoO 6 katalogisiert.

In der Forschung wird unermüdlich darauf hingewiesen, dass das B-Dur Konzert und auch sein ursprünglicher Finalsatz WoO 6 vom ›neuen und hohen Standard‹ der Mozartschen Klavierkonzerte inspiriert sei. Ähnlichkeiten zu Mozarts Klavierkonzerten seien deutlich sichtbar.<sup>5</sup> Es bleibt jedoch meist bei sehr allgemeinen Hinweisen: So wird besonders angemerkt, dass der Mittelteil von WoO 6 in einem anderen Metrum und einer anderen Tonart stünde als der übrige Satz. Diese Anlage fände sich zwar in mehreren Finalsätzen Mozartscher Klavierkonzerte, sei aber in Beethovens Klavierkonzerten singulär – und auch im neuen Satz gäbe es diesen Wechsel nicht. Ausgesprochen oder unausgesprochen steht bei all diesen Vergleichen immer die Idee im Raum, Beethoven habe den letzten Satz ersetzt, um den mozartischen Stil des Konzerts abzustreifen.<sup>6</sup>

Detaillierte vergleichende Untersuchungen von op. 19 und WoO 6 sind in der Forschung aber nicht zu finden. Es wurde bisher nicht näher untersucht, was Beethoven dazu bewogen haben mag, den letzten Satz seines Klavierkonzerts auszutauschen. Dies mag teilweise damit zusammenhängen, dass lange Zeit umstritten war, ob WoO 6 einstmals überhaupt der letzte Satz des Klavierkonzerts gewesen sei. Zwar hatte schon 1899

5 Vgl. Plantinga 1999, 86. Plantinga nennt z.B. A. B. Marx, Guido Adler, Hugo Riemann; vgl. auch Kinderman 1995, 43.

6 Forchert sieht besonders in der individuellen Formkonzeption ein Moment gegeben, mit der Beethoven einer bloßen ›Stilkopie‹ Mozarts entgeht (1994, 152). Eine Untersuchung darüber, worin das ›Mozartsche‹ des B-Dur-Klavierkonzert tatsächlich gründet, muss an dieser Stelle unterbleiben. Gleichwohl könnte eine solche Untersuchung die in diesem Aufsatz behandelte Fragestellung weiter erhellen.

Eusebius Mandyczewski darauf hingewiesen, dass WoO 6 dem B-Dur Klavierkonzert und besonders dessen letzten Satz sehr nahe stehe<sup>7</sup>, jedoch noch in der 1984 erschienenen Edition von op. 19 innerhalb der *Neuen Beethoven Gesamtausgabe* bezeichnet der Herausgeber Hans Werner Küthen dies als ungesicherte Vermutung. In der 2004 erschienenen Gesamtausgaben-Edition von WoO 6 bemerkt Küthen hingegen, die Zugehörigkeit zu op. 19 könne als sicher angesehen werden.<sup>8</sup>

Im Folgenden möchte ich einige deutliche Unterschiede zwischen WoO 6 und dem Finalsatz von op. 19 aufzeigen: Unterschiede, die darauf hindeuten, dass Beethoven ›der Blick für das Ganze‹ wichtiger geworden war – der neu komponierte Satz (den ich fortan kurz als ›op. 19‹ bezeichne) erscheint plastischer, ausgewogener und kohärenter. Dies soll anhand von vier Aspekten aufgezeigt werden:

1. Die Form des Refrainthemas
2. Die Gewichtung des Klavierparts
3. Die Tonale Disposition
4. Der motivisch-thematische Zusammenhang der Themen.

## I. Die Form des Refrainthemas

Beide Sätze sind als sog. ›Sonatenrondo‹ komponiert mit der typischen Abfolge der Themen: Jeweils Refrain/Couplet-1, -2 und -3 entsprechen Exposition, Durchführung und Reprise – Refrain-4 entspricht der Coda. Couplet-2 ist in op. 19 durchführungsartig gearbeitet, in WoO 6 findet sich an dieser Stelle hingegen ein eigenes Thema. In dieser Hinsicht enthält WoO 6 gegenüber op. 19 deutlich mehr Elemente eines ›klassischen‹ Reihungs-Rondos. Da das Refrainthema 4-mal auftritt und auch den Satz beginnt, spielt es die für das Rondo typische zentrale Rolle innerhalb der Komposition. Es ist gewissermaßen das ›Aushängeschild‹ des Satzes.

Das Refrainthema von op. 19 (Beispiel 1) ist als 16-taktige Periode gebaut, wobei der Nachsatz eine Erweiterung um einen Takt (T. 16) erfährt, sowie verschränkt ist mit einer 6-taktigen Schlussphrase.<sup>9</sup> Diese Schlussphrase pendelt taktweise zwischen Tonika und Dominante hin und her und erreicht in T. 21 einen starken Kadenzschluss mit zweimaliger Bestätigung der Tonika und einer anschließenden Pause auf der nächsten Schlagzeit. Harmonisch und rhythmisch wird das Refrainthema somit stark vom anschließenden Kontrastteil getrennt. Zur harmonischen Abgeschlossenheit tritt die motivische Dichte, die eine weitere Ebene des Zusammenhalts schafft. Die ersten 7 Takte des Vordersatzes erscheinen quasi unverändert im Nachsatz wieder.<sup>10</sup> Und die Schlussphrase präsentiert nun in variiertem Gestalt jenes energiegeladene synkopische Motiv, das wie ein zu spät

7 Vgl. Mandyczewski (1899/1900), 305f..

8 Vgl. Küthen 2004, XI.

9 Die Schlussphrase, die durch Schlussunterbrechung mit der Periode verknüpft ist, kann auch als äußere Erweiterung gesehen werden. Dann liegt eine 16-taktige Periode mit innerer und äußerer Erweiterung vor.

10 Vorder- und Nachsatz der Periode sind als typischer ›Satz‹ gebaut (vgl. Caplin 1997, 64f.).

eintretender Auftakt wirkt und schon Vorder- und Nachsatz eröffnete. Weiterhin endet die Schlussphrase ähnlich wie der Vordersatz mit einer fallenden Terzenskala über der Dominante, mit dem Unterschied, dass hier die Dominante in eine starke, schlusskräftige Kadenz mündet, wohingegen oben die Kadenz durch den Eintritt des Nachsatzes unterbrochen wird. Das Refrainthema von op. 19 ist also eine in sich geschlossene und vom Folgenden stark abgegrenzte Gestalt.

Refrain-Thema

Vordersatz

Solo *sf*

Nachsatz

Tutti *sf*

Schlussphrase

Kontrast / ÜI.

Tutti

Solo

Beispiel 1: Ludwig van Beethoven, Klavierkonzert B-Dur op. 19, Refrainthema

Ganz anders verhält sich das Refrainthema von WoO 6 (Beispiel 2). Es ist dreiteilig und wird mit einer 8-taktigen Periode eröffnet. Es folgt ein 12-taktiger, von Synkopen geprägter Mittelteil, dann wird das Thema von einer 11-taktigen Schlussphrase abgeschlossen, die sich als solche durch eine Folge von Schlussbestätigungen in der Form regelmäßiger Kadenzen deutlich qualifiziert. Damit wird das Thema vom folgenden Kontrast- und Überleitungsteil zwar abgegrenzt, im Gegensatz zu op. 19 wird die Schlusskadenz des

Themas aber nicht inszeniert: Es folgen weder Tonikabestätigungen noch eine Pause auf der nächsten Schlagzeit. Zudem wird das Refrainthema im Gegensatz zu op. 19 nicht durch motivisch-thematische Beziehungen zusammengehalten. Das einzige Motiv, dessen Wirkungskreis nicht auf den je eigenen der 3 Abschnitte beschränkt ist, wird in T. 14 eingeführt, also im Mittelteil. Es erscheint im 3. Abschnitt wieder und wird im folgenden Kontrast- und Überleitungsteil intensiv verarbeitet. Der schwache harmonische Einschnitt und die fehlende motivische Verklammerung mit dem folgenden Mittelteil lassen die erste 8-taktige Periode schon fast als abgeschlossenes Thema erscheinen. Im Verhältnis zum gesamten Refrain wäre ein Thema, das nur aus der ersten 8-taktigen Periode besteht, natürlich viel zu kurz. Der Zusammenhalt der Formteile innerhalb des Refrainthemas einerseits als auch dessen Abgrenzung zum darauffolgenden Kontrast-Teil sind in WoO 6 also viel schwächer ausgeprägt als in op. 19.

Refrain-Theme

1. Solo

5

11

16

23

30

2. Tutti

3.

(8<sup>te</sup>)

(8<sup>te</sup>)

*sf* *pp* *p*

Kontrast/Ül.

Beispiel 2: Beethoven, WoO 6, Refrainthema

Die Reihungsform des Refrainthemas ist ungewöhnlich. Nach Clemens Kühn erscheinen Refrains »entweder als [...] reguläre Periode [...] oder sind geweitet zu einer Liedform [...]. Denn ein Refrain muß geschlossen und leicht aufzufassen sein, da sich auf ihn und die Wiederkehr seiner schönen Melodie die eigentliche Aufmerksamkeit richtet. [...] Ein Refrain bleibt sofort im Ohr.«<sup>11</sup> Auch William Caplin beschreibt das Refrainthema im 5-teiligen Rondo als »fast immer konventionelles, dicht gestricktes Thema [...]. In den meisten Fällen ist es als kleine dreiteilige Liedform [...] geschrieben, oder seltener, als kleine zweiteilige Liedform. Das Refrainthema kann auch eine einfachere Form annehmen wie die der Periode oder einer Hybridform.«<sup>12</sup> Caplin findet speziell in Sonaten-Rondo-Themen zwar eine größere Vielfalt an Themen-Formen vor, er sieht aber die kleine 3-teilige Liedform und die 16-taktige Periode bevorzugt eingesetzt.<sup>13</sup>

Mein Vergleich mit den Refrainthemen, die Beethoven bis 1795 komponiert hatte, kommt zum gleichen Ergebnis: Die mit ›Rondo‹ bezeichneten Sätze weisen alle geschlossene Formen auf – außer WoO 6.

1783	WoO 47	a+a'
	WoO 48	a+a'
1784	WoO 4	a+b+a'
	WoO 49	a+b+a
1785 (/1786)	WoO 36	Nr. 2 a+a+b+a Nr. 3 a+a
1786 (/1788)	op. 19 (1. Version?)	s. u.
1791	WoO 38	a+b+c+a
1792 (/1793)	WoO 25	a+b+c+a'
1793	op. 19 (Revision mit WoO 6 als Finale?)	s. u.
	WoO 6 (Revision?)	a+b+c
1794	op. 19 (Revision?)	s. u.
1794 (/1795)	op. 2,2	a+a'+b+a''
1795	op. 15	a+a'
	op. 19	s. u.
	op. 81b	a+b+a'
...	...	...
1798	op. 19	a+a'

Tabelle 2: Bau der Refrainthemen aller mit ›Rondo‹ bezeichneten Sätze (bis op. 19)

11 Kühn 1989, 162.

12 Caplin 1997, 231. Caplins detaillierte Formenlehre beschränkt sich ausdrücklich auf Haydns, Mozarts und Beethovens Kompositionen im engen Zeitraum von ca. 1780 bis 1810 (1997, 3).

13 Ebd., 237.



Betrachten wir jeweils den gesamten Refrain von op. 19 und WoO 6, so erscheinen beide dreigeteilt: Refrainthema, Kontrast- oder Überleitungsteil und eine Phase, die von einer Dominantprolongation geprägt ist. In op. 19 wirkt das Refrainthema markant und gewichtig – was nicht zuletzt durch dessen Geschlossenheit und durch die klare Abgrenzung entsteht. Das Refrainthema von WoO 6 hingegen wirkt schwächer, es dominiert den gesamten Refrain nur wenig – der folgende Kontrastteil scheint ihm nahezu gleichgestellt. In der subjektiven Wahrnehmung erscheint im Refrain des WoO 6 das Refrainthema relativ kürzer als jenes in op. 19 obwohl beide Refrains nahezu identische Proportionen aufweisen:

Refrain-1 von op. 19			Refrain-1 von WoO 6		
Refrainthema	22 Takte	46%	45%	31 Takte	Refrainthema
Kontrast/Überleitung	19 Takte	40%	39%	27 Takte	Kontrast/Überleitung
Dominant-Prolongation	7 Takte	15%	16%	11 Takte	Dominant-Prolongation

Tabelle 3: Proportionaler Vergleich der jeweils ersten Refrains

Welche Auswirkungen hat die neue Anlage des Refrains? Indem Beethoven das Refrainthema in op. 19 in einer einfachen geschlossenen Form schreibt, es motivisch vereinheitlicht und von den folgenden Formabschnitten des Refrains klar abtrennt, erhält dieser wesentliche Satzteil mehr Gewicht, er tritt deutlicher hervor – der Refrain wird plastischer.

## II. Die Gewichtung des Klavierparts

Zu Beginn großformaler Abschnitte werden oft Themen exponiert. Die markante Gestalt eines Themas zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Im zeitlichen Ablauf eines musikalischen Werkes wird der Anfang – teilweise auch der Schluss – besonders intensiv wahrgenommen. Der Hörer wechselt gleichsam in einen anderen Bewusstseinszustand und dieser Wechsel geht zunächst mit gesteigerter Aufmerksamkeit einher. Hörpsychologisch messen wir dem Beginn mehr Gewicht zu als dem, was folgt.

Alle Anfänge von Refrain und Couplet werden in op. 19 vom Klavier vorgetragen, das Orchester setzt stets erst später ein (vgl. Abb. 1). Damit überträgt Beethoven dem Klavierpart und dem Solisten eine besondere Rolle. In WoO 6 hingegen spielt das Klavier nur die Anfänge der ersten drei Refrains. Alle Couplets, sowie das letzte Refrainthema beginnen mit dem Orchester.<sup>14</sup>

Was bewirkt die andere Gewichtung von Solo und Tutti in der Neufassung? Im Solokonzert steht der Solist traditionellerweise dem Orchester gegenüber. In der Neufassung des Finalsatzes wird die Rolle des Pianisten als ›Solist‹ und Virtuose deutlich aufgewertet. Andererseits macht die klare ›Logik‹ der Abfolge der solistischen Einsätze die Form transparenter und plastischer: Die formalen Konturen treten deutlicher hervor.

14 Vgl. Forchert 1994, 159f..

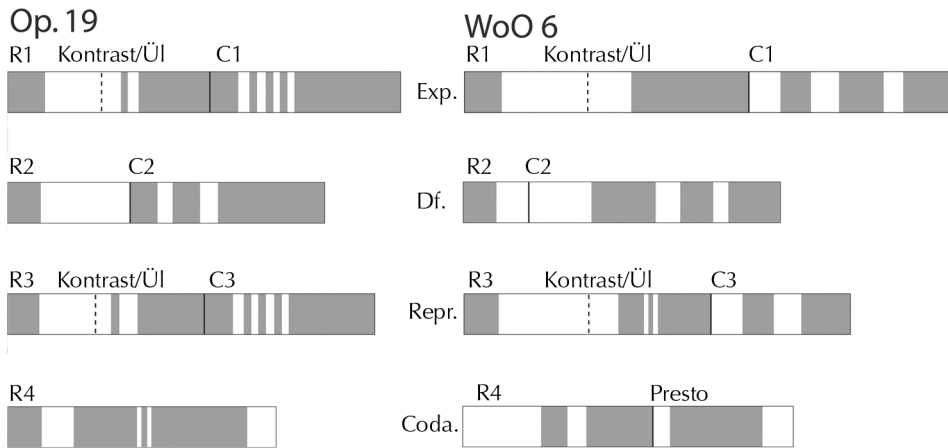


Abbildung 1: Solo-Tutti-Relationen im Verhältnis zur Form<sup>15</sup>

### III. Tonale Disposition

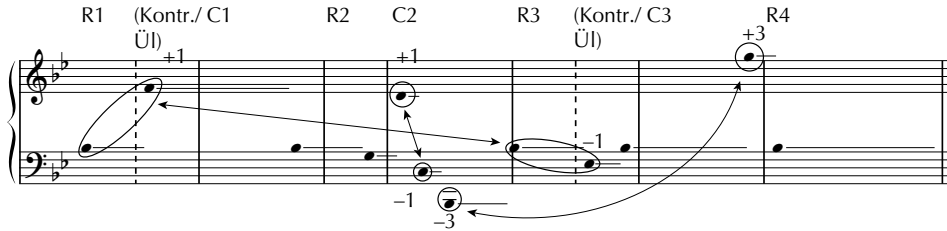
Im Sonatenrondo tritt das Refrainthema 4-mal auf, meistens in der Grundtonart. Wird diesem statischen Element nicht etwas entgegengesetzt, so droht die Komposition eintönig zu werden, bzw. – in der Sprache der Zeit gesprochen – sie würde der ästhetischen Forderung nach ›Mannigfaltigkeit‹ nicht gerecht werden: Die tonartliche Disposition der Großform ist eines der zentralen Mittel diese ›Mannigfaltigkeit‹ herzustellen. Im klassischen Sonatenrondo erwarten wir für das Couplet-1, das dem Seitensatz entspricht, in erster Linie die Tonart der Dominante, im Couplet-3 dementsprechend die Tonart der Tonika. Das Couplet-2 steht an der Stelle der Durchführung und lässt sowohl ›verwandte‹ als auch entferntere Tonarten erwarten.

Die Coda ist im Sonatenrondo obligatorisch, hier kehrt das Refrainthema zum letzten Mal wieder. Die Coda ist aber auch ein neuralgischer Punkt im Sonatenrondo: denn bereits in der unmittelbar vorausgehenden Reprise (Refrain/Couplet-3) erscheint ja nicht nur das Refrainthema bereits in der Grundtonart wieder, sondern auch im folgenden Couplet, also der Wiederkehr des ›Seitensatzes‹, ist die tonartliche Spannung der Exposition zwischen tonikalem ›Hauptsatz‹ und dominantischem ›Seitensatz‹ im Sinne der Grundtonart gelöst. Wenn nun das Refrainthema ebenfalls in der Grundtonart wiederkehrt, so kann dies schnell redundant wirken. Mozart löst dieses Problem oft, indem er Refrain 3 (also das ›Hauptthema‹ der Reprise) einfach auslässt, wodurch das letzte Erscheinen des Refrains in der Coda um so frischer wirkt.<sup>16</sup> Dennoch steuert Mozart diesen

15 R1, R2 etc. bezieht sich auf die Refrains, C1, C2 etc. dementsprechend auf die Couplets. Grau markiert sind jene Stellen, die vom Klavier gespielt werden – teilweise spielt hier auch das Orchester mit, dann aber nur in begleitender Funktion.

16 Plantinga führt an: KV 456, KV 459, KV 488, KV 537, und KV 595 (1999, 84–85).

heiklen Moment stets mit Bedacht an und setzt vor den Wiedereinsatz des Refrains oft eine Solokadenz.<sup>17</sup>



Beispiel 3: Tonartendisposition im Finale von op. 19<sup>18</sup>

In op. 19 verändert Beethoven den Einsatz des Refrainthemas in der Reprise. In hellem G-Dur und mit dem vermeintlich ›richtigen‹ Rhythmus – auftaktig anstatt synkopisch – spielt das Klavier (verstohlen im piano) den geänderten Vordersatz der Periode, worauf das Orchester, als ob es dem Klavier hinterher jagen wolle, im Fortissimo mit dem altbekannten Nachsatz in B-Dur einfällt.<sup>19</sup> Der Einsatz im entfernten G-Dur ist jedoch nicht die einzige Entfernung von der Grundtonart nach dem Repriseeinsatz. Der Kontrastteil mündet direkt in ein neues lyrisches Thema in Es-Dur, das nur an dieser Stelle erscheint.<sup>20</sup> Zwischen Reprise und Satzende bedient Beethoven also noch einmal sowohl die *b*- als auch die *#*-Seite der Grundtonart. Zudem kann das G-Dur – 3 Quinten über der Ausgangstonart – als Gegengewicht zum *b*-Moll im Couplet-2 gesehen werden. B-Moll mit seinen 5 *b*'s liegt 3 Quinten unterhalb der Ausgangstonart.<sup>21</sup> Auch in der Durch-

17 Plantinga führt an: KV 456, KV 459, KV 467 etc. (ebd., 84–85).

18 In der Übersicht sind die Refrains (R1, R2 etc.) und Couplets (C1, C2 etc.) durch senkrechte Linien getrennt, die Takte sind proportional übertragen. Die Töne repräsentieren die Ausprägung der entsprechenden Tonart im Verlauf des Satzes, wobei sie im Quintabstand aufgetragen sind. Der Quintenzirkel ist gewissermaßen als vertikale Achse dargestellt, so dass die Grundtonart B-Dur als Ton *b* eingezeichnet ist, die Tonart der Dominante dementsprechend als *f*<sup>1</sup>. Moll-Tonarten (die im Quintenzirkel eigentlich auf gleicher ›Höhe‹ stehen) sind der Übersicht halber möglichst nahe an der parallelen Dur-Tonart notiert, also eine kleine Terz tiefer. B-Dur und b-Moll liegen darum in dieser Darstellung 3 Quinten (+ eine Terz) auseinander: *b* versus Kontra-*B*. An dieser Stelle möchte ich Herrn Eckehard Kiem herzlich für die Anregung zu dieser sehr anschaulichen und übersichtlichen Darstellung danken.

19 Dass Beethoven mit dem Einsatz der Coda experimentierte zeigt Block: »Beethoven employs Form A [synkopische Akzente im Refrainthema] of the incipit exclusively in the 1795 rondo sketches and Form B [korrekt im Takt sitzende nicht synkopische Akzente] exclusively in 1798, in each case regardless of key. Even the G major statement uses Form A in 1795.« (Block 1979, 223)

20 »Beethoven introduces a new theme, theme 5 [das Es-Dur Thema, T. 207 ff.], which does not appear in any form in 1795. In fact, it can be shown that theme 5 is the only theme from the rondo to originate in 1798.« (Ebd., 228)

21 Nähe und Ferne von Tonarten werden im 18. und frühen 19. Jahrhundert (noch) nicht durchweg nach dem (ramistischen) Quintenzirkel berechnet. Aber nicht allein Beethovens von Schindler überliefertes Bekenntnis zu der auf dem Quintenzirkel gründenden Tonartencharakteristik, wie sie Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* formuliert, deutet

führung scheinen die angesteuerten Tonarten d-Moll und c-Moll in diesem Sinne in eine ›Balance‹ gebracht zu sein.

Den G-Dur Einsatz hält Beethoven schon früh in seinen Skizzen fest. Das lyrische Es-Dur-Thema aber erscheint erst in der letzten Arbeitsphase – also 1798. Die Vermutung liegt nahe, dass Beethoven mit dem Es-Dur-Thema die ›einseitige‹ Dominanz der Grundtonart B-Dur zwischen Repriseneinsatz und Coda durchbrechen wollte. Analog zur Oberquint-Modulation in der Exposition wird hier an entsprechender Stelle eine Quinte nach unten moduliert.

Beispiel 4: Tonartendisposition in WoO 6

Die ausgearbeitete Disposition der Tonarten in op. 19 steht im Gegensatz zu jener von WoO 6. Dort wird vom Repriseneinsatz an die Grundtonart nicht mehr verlassen. Die Redundanz, die dem Refrainthema schon zu Beginn der Coda eignet, wird durch die spätere Stretta (presto) sogar noch verstärkt. Auch wird dem D-Dur, das im Couplet-2 auftritt und 4 Quinten über der Grundtonart liegt, kein ausgleichendes Gegengewicht gegenübergestellt.

Was bewirkt die Neudisposition der Tonarten in op. 19? Zum einen vermeidet Beethoven ein unverhältnismäßig langes Verweilen in der Grundtonart und sorgt für die notwendige ›Mannigfaltigkeit‹. Zum anderen werden die tonartlichen Spannungen nicht im traditionellen Sinne ›gelöst‹, sondern vielmehr werden sie ›nivelliert‹, indem die Tonarten gleichsam gegeneinander ausbalanciert werden. Op. 19 ist somit ein Muster klassischer ›Ausgewogenheit‹.

darauf hin, dass Beethoven Verwandtschaften und Entfernungen von Tonarten vorrangig im ramistischen Sinne bestimmte (vgl. Holtmeier i. V.). Wenn man auch im verbreiteten Verständnis der Zeit davon ausgehen kann, dass b-Moll im Verhältnis zur Ausgangstonart B-Dur zu den ›verwandten‹ und nicht zu den ›entfernten Tonleitern‹ gerechnet wurde (vgl. z. B. den Abschnitt zur Modulation bei Förster 1805, 92), so muss hier berücksichtigt werden, dass Beethoven in einer früheren Fassung Abschnitte in b-Moll und Des-Dur nebeneinanderstellen wollte. Des-Dur steht im Quintenzirkel zwar auf gleicher Höhe mit b-Moll, ist aber nicht im selben Sinne ›verwandt‹ mit B-Dur. Block beschreibt die Indizien in Beethovens Skizzen: »It should be clear [...] that Beethoven made great structural changes in the mineur section [= Couplet-2] after 1795. His idea of using at least one D-flat major statement of the rondo theme juxtaposed with one or more B-flat minor statements of theme 4 [Couplet-2 Beginn] did not die until he had completed his sketch work in 1798.« (1979, 246) Und weiter: »It appears [...] that Beethoven discarded his D-flat major statement of the rondo theme, one of the principal harmonic decisions of 1798, only reluctantly and after much indecision [...] in 1798.« (1979, 293–94) Ich danke Ludwig Holtmeier herzlich für die anregende Diskussion über diesen Sachverhalt.

## IV. Motivisch-thematischer Zusammenhang

Das Konzept des ›integralen‹ Werks begreift eine Komposition quasi als eine geschlossene Welt für sich. Alle musikalischen Gedanken scheinen um eine zentrale Idee zu kreisen, die sie immer wieder in anderem Licht zur Erscheinung bringen. Das Werk ist gleichsam eine organische Einheit: Themen werden zwar so einander gegenübergestellt, dass sie sich charakterlich hörbar voneinander unterscheiden. Dennoch sind die Themen aber durch ein Band miteinander verwandt und können in ihren verschiedenen Motiven ähnliche Gedanken präsentieren. Diese Tendenz ist besonders in den reifen Werken Beethovens deutlich ausgeprägt. Die ›Keimzelle‹ der zentralen Motive, die den ganzen Satz oder das ganze Werk durchziehen wie ein roter Faden, befindet sich meist zu Beginn einer Komposition. Im Adagio des B-Dur-Klavierkonzerts ist dies in Ansätzen zu sehen. Arno Forchert schreibt zu Recht, es beziehe »seine motivische Substanz im wesentlichen aus den ersten zwei Takten.«<sup>22</sup>

Wie aber verhält sich dies mit dem Finalsatz? Inwiefern können ›Motive‹ Zusammenhalt begründen? Dies kann man besonders an der themenübergreifenden Funktion der Motive aufzeigen. Im Folgenden sind die zentralen Motive markiert, wobei Motive, die dem gleichen Motivkomplex angehören, identisch markiert sind. Motivkomplexe sind dabei nicht immer scharf voneinander abzugrenzen, sondern können fließend ineinander übergehen, wie die Beispiele 5 und 6 (folgende Doppelseiten) zeigen.<sup>23</sup>

Es ist deutlich sichtbar, dass es in op. 19 im Refrainthema nur ganz wenige Noten gibt, die nicht in einen solchen themenübergreifenden Motivkomplex eingebunden sind. Alle hier markierten Motive treten in einer verwandten Form im Couplet-1 Thema oder im Couplet-2 wieder auf.

Das Couplet-1-Thema ist 16 Takte lang und periodenähnlich gebaut. Vorder- und Nachsatz sind wiederum periodenähnlich. Der Einfachheit halber seien hier die ersten 8 Takte als ›1. Periode‹ bezeichnet, die folgenden 8 Takte entsprechend als ›2. Periode‹.<sup>24</sup>

22 Forchert 1994, 158. Das Adagio wurde nach 1795 praktisch nicht mehr verändert und spiegelt somit ein früheres Stadium wieder als der letzte Satz.

23 Im abgebildeten Motivkomplex sind deutlich die Motive, die mit einem Strich verbunden sind, direkt miteinander verwandt, wobei zumeist nur ein kleines Merkmal geändert ist: So erscheint vom ersten zum zweiten Motiv links oben ein Merkmal geändert: Der dritte Ton liegt einmal unterhalb des zweiten, das andere mal mit ihm auf gleicher Höhe. Nicht unmittelbar angrenzende Motive werden aber nicht unbedingt als verwandt wahrgenommen, da sich mit größerer ›Entfernung‹ die Verwandtschaft immer mehr verwischt. Im Refrainthema von op. 19 werden die Motive des Beispiels aber sehr eng aneinandergereiht (sehr deutlich von Takt 4 bis 8) und damit direkt in Beziehung zueinander gebracht. Die dennoch unterschiedlichen Bezeichnungen für einige der Motive weist diese als besondere aus. Sie werden im Satz auch isoliert wieder aufgegriffen.

24 Die Form einer 16-taktigen Periode, die wiederum in zwei Perioden aufgeteilt werden kann ist nicht alltäglich, denn sie birgt ein Problem in sich: In der Mitte soll der Nachsatz der 8-taktigen Periode schließen, gleichzeitig aber soll der Vordersatz der übergeordneten 16-taktigen Periode öffnen – beide Phänomene können offensichtlich nicht zur Gänze verwirklicht werden. Untersucht man den Spannungsverlauf, so stellt man fest, dass sowohl die 8-taktigen Perioden, als auch die 16-taktige Periode dem Prinzip von Öffnen und Schließen in den hierarchischen Abstufungen folgen. So wird der kritische Punkt im 8. Takt mit einem Quintabsatz in d-Moll versehen; dieser Quintabsatz wirkt zwar deutlich schließender als die Halbschlüsse 4 Takte zuvor und 4 Takte danach, gleichzeitig wirkt er durch den Tonartwechsel nach d-Moll und das schrittweise Erreichen der Basstufe öff-

Die 1. Periode wird eingeleitet mit einer aufwärtsstrebenden Skalenbewegung, die so bereits als Kontrastmotiv erschienen war. Die Grundidee<sup>25</sup>, wie sie in den Takten 49/50 zum erstenmal erscheint ist dem Couplet-1-Thema eigen – sie bringt motivisch ›neues‹ Material. Die zwei folgenden Takte mit der kontrastierenden Idee rekurren auf Motive aus dem Refrainthema – es sind dies die ausgeterzte Skalenbewegung und das Drehmotiv mit der Appoggiatura-Figur. Erwartungsgemäß ist die kontrastierende Idee im Nachsatz der ersten 8-taktigen Periode abgeändert. Allein das Drehmotiv mit Appoggiatura tritt auf. Unter dem Aspekt motivischer Verwandtschaft erscheint die 2. Periode wie ein ›Negativ‹ der ersten. Während der Grundidee in Vorder- und Nachsatz nun das Vorhaltsmotiv mit der unteren Nebennote ›eingeschrieben‹ werden, sind in der nun nur noch allgemein erkennbaren kontrastierenden Idee die bekannten Motive aufgelöst. Beethoven spielt im Couplet-1-Thema mit den motivischen Gestalten, indem er sie mal an die Oberfläche hebt und mal unter diese absinken lässt.

Das Couplet-2 arbeitet durchführungsartig mit den beiden Motiven, die zu Beginn der Takte 1/2 des Refrains auftreten. Sie werden mehrfach hintereinander gereiht und dabei variiert und zwar ihrer ursprünglichen Reihenfolge entsprechend: Das synkopische Motiv dient der Eröffnung, das Drehmotiv mit Appoggiatura der Fortführung. Die sequenzierten Teile sind mit dem gleichen Motiv des gebrochenen Akkords verknüpft, das schon im Kontrastteil (Ül.) zur Modulation herangezogen wurde und auch dort nicht vom Klavier gespielt war. Die wiederverwendeten Motive sind hier also nicht willkürlich plaziert, sondern sie stehen an funktional mit ihrem Ursprungskontext vergleichbaren Stellen. Beethoven arbeitet das Couplet-2 sehr ›engmaschig‹ mit markanten Motiven, die an dieser Stelle im Stück bereits sehr geläufig sind.

Es zeigt sich, dass die motivischen Beziehungen zwischen den Themen sehr dicht sind. Indem auch die ›zwischen-thematischen‹ Abschnitte motivisch gearbeitet sind, wird der ganze Satz auf einer Ebene von Motivkomplexen zusammengehalten.

In WoO 6 dagegen tritt eine motivische Verwandtschaft zwischen den Themen nur an einer Stelle auf – und das nicht einmal besonders deutlich (T. 21–24 und T. 70–72). Zudem wird in den Abschnitten, die jeweils auf das Refrainthema und das Thema des Couplet-1 folgen, nicht mit markanten Motiven des ›Themenkopfes‹ gearbeitet, sondern es wird jeweils ein einzelnes, eher unscheinbares Motiv herausgegriffen und verarbeitet.

nender im Vergleich zur Quintkadenz am Ende der 16 Takte. Letztere Quintkadenz wiederum lässt eine dominantische Restspannung offen, die in den folgenden Abschnitt hineinträgt. Beethoven geht das Problem also geschickt an durch Tonartwechsel und die differenzierte Verwendung von Halbschluss, Quintabsatz und Quintkadenz (anstatt lediglich Grundkadenz und Halbschluss) an den Interpunktionsstellen. Mit der hierarchischen Ineinandersetzung der Perioden erreicht Beethoven einen fraktalen Spannungsverlauf.

25 Caplin benutzt diesen Begriff für die ersten (fast immer zwei) Takte eines Themas, die eine ausgeprägte Gestalt bilden und deutlich als zusammengehöriger erster musikalischer Gedanke eines Themas erkennbar sind.

Musical notation for Example 5, showing a motif complex. The notation consists of two staves. The top staff contains six measures of music, with notes labeled 'c' and 'd'. The bottom staff contains four measures of music, with notes labeled 'c' and 'b'. The notes are connected by slurs and stems, indicating a melodic line.

Beispiel 5: Motivkomplex aus op. 19, Finale

Musical notation for Example 6, showing a refrain theme. The notation consists of five staves of music. The first staff is labeled 'Refrain-Thema' and 'Solo sf'. The second staff is labeled 'Tutti sf'. The third staff is labeled 'Solo sf'. The fourth staff is labeled 'Tutti sf'. The fifth staff is labeled 'Solo sf'. The notation includes various motifs labeled 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', and 'f'. The notes are connected by slurs and stems, indicating a melodic line. The notation also includes dynamic markings like 'Solo sf' and 'Tutti sf', and articulation markings like '8vb' and '8va'.

Beispiel 6 (oben und gegenüberliegende Seite): Motivverwandtschaft in op. 19, Finale

Couplet-1-Thema

49

54

60

Couplet-2-Thema

126

131

140

148

155



Refrain-Thema

5

11

16

23

30

Solo

Tutti

(8<sup>th</sup>)

X

*sf* *pp* *p*

Kontrast/Ül.

## Fazit

Wenn Beethoven für sein Klavierkonzert op. 19 einen neuen Finalsatz komponierte, so deshalb, weil der alte nicht mehr den eigenen Ansprüchen entsprach. War WoO 6 von vielen musikalischen Einzel-Einfällen und »schönen Stellen« geprägt, so wird in op. 19 eine kompositorische Arbeit auf mehreren Ebenen sichtbar: Beethoven gestaltet größere Zusammenhänge, die – wie am Bau des Refrainthemas und der »dramaturgischen« Rollenverteilung von Solist und Tutti ersichtlich wird – auf Klarheit, Plastizität und Übersichtlichkeit abzielen. Die auffällige Fasslichkeit des Satzes ist gewissermaßen die Außenhaut eines allenthalben greifbaren Bemühens um »Balance«, um eine geradezu »klassizistisch« anmutende Ausgewogenheit, die sich einerseits in der großformalen Disposition der tonartlichen Ebenen und andererseits in einem Netzwerk von Beziehungen

Couplet-I-Thema

70 *p dolce* *Tutti* *X* *sf* *sf*

76 *f* *Solo* *sfz*

83 *Tutti* *sf*

Couplet-II-Thema

139 *Andante* *Tutti* *8<sup>vb</sup>*

144 *sf* *(8<sup>vb</sup>)*

149 *sf*

Beispiel 7: Motivverwandtschaft in WoO 6

auf einer motivischen Mikroebene offenbart. Im Finalsatz von op. 19 ist bereits deutlich erkennbar, was Beethoven Jahre später in einem Brief an Georg Friedrich Treitschke als Charakteristikum des eigenen Schaffens bezeichnen sollte: Er habe beim Komponieren »immer das Ganze vor Augen.«<sup>26</sup>

26 Beethoven 1996b, 20 (Brief aus Wien, Anfang März 1814); vgl. auch Gülke 2000.

## Literatur

- Beethoven, Ludwig van (1996a), *Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 1: 1783–1807*, hg. von Sieghard Brandenburg, München: Henle.
- (1996b), *Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 3: 1814–1816*, hg. von Sieghard Brandenburg, München: Henle.
- Block, Geoffrey Holden (1979), *The Genesis of Beethoven's Piano Concertos in C Major (Op. 15) and B-flat Major (Op. 19). Chronology and Compositional Process*, Diss. Harvard.
- Caplin, William Earl (1997), »Rondo Forms«, in: ders., *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press, 231–241.
- Förster, Emmanuel Aloys (1805), *Anleitung zum General-Bass*, Wien: Johann Träg und Sohn / Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Forchert, Arno (1994), »2. Klavierkonzert B-Dur op. 19 (zusammen mit dem Rondo B-Dur WoO 6)«, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber: Laaber, 151–160.
- Gülke, Peter (2000), »...immer das Ganze vor Augen«. *Studien zu Beethoven*, Stuttgart/Kassel: Metzler/Bärenreiter.
- Holtmeier, Ludwig (i. V.), Artikel »Modulation« und »Tonalität/Tonart«, in: *Beethoven-Lexikon*; hg. von Claus Raab und Heinz von Loesch, Laaber: Laaber.
- Kinderman, William (1995), *Beethoven*; New York: Oxford University Press.
- Kühn, Clemens (1989), »Rondo«, in: ders., *Formenlehre der Musik*; München/Kassel: dtv/Bärenreiter, 2. Aufl., 159–165.
- Küthen, Hans-Werner (1996) (Hg.), *Beethoven Klavierkonzerte I* (= Neue Gesamtausgabe, Abteilung III, Bd. 2), München: Henle.
- (2004) (Hg.), *Beethoven Klavierkonzerte III* (= Neue Gesamtausgabe, Abteilung III, Bd. 5), München: Henle.
- Mandyczewski, Eusebius (1899/1900), »Beethoven's Rondo in B für Pianoforte und Orchester«, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1, 295–306.
- Plantinga, Leon (1999), *Beethoven's Concertos. History, Style, Performance*, New York: Norton & Company.
- Schindler, Anton (1988), *Ludwig van Beethoven [1860]*, Leipzig: Reclam.